
EL TEATRO Y LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Ángel BERENGUER CASTELLARY
(Universidad de Alcalá de Henares)

EL TEATRO

Durante muchos años, el Arte del Teatro, como lo definió Gordon Craig, ha sido investigado y enseñado en los Estudios literarios de las universidades españolas como un género de la literatura. Este acercamiento ha producido resultados de extraordinario interés aunque, como señalaremos más adelante, haya creado también lagunas, algunas de ellas subsanadas por el análisis histórico de las producciones. Sin embargo, en general, subsiste la tendencia de considerar el Teatro como un apartado necesario de los estudios literarios o de la filología aún insistiendo -cuando ello ha sido posible- en su carácter de espectáculo. En estas contadas ocasiones, se ha substituido la denominación que proponemos aquí por otras, con la intención de aclarar los presupuestos de los distintos investigadores. Tales trabajos sobre la "escena", el "arte escénico", etc., tienen el doble valor -positivo y negativo- de incluir los valores de la escena que sirve de marco a la representación y de mantener el vocablo Teatro en su concepción genérica tradicional.

Precisamente por ello, nos hemos decidido al iniciar este trabajo, por mantener y elaborar el uso que aquí proponemos del término teatro. En su reconocida *Idea del Teatro*¹, Ortega y Gasset realiza una incursión breve pero eficaz por los convergentes senderos que determinan la entidad del concepto que deseamos adoptar en esta presentación. En esta conferencia, pronunciada primero en Lisboa y, más tarde en el Ateneo de Madrid, el pensador español partía del "esquema arquitectónico" (plano) del Teatro de Doña Marfa, para expresar su

¹ Edit. *Revista de Occidente*, Madrid, 1958.

interés por el hecho teatral, la representación. Reparó con acierto algunos componentes del espectáculo: "obras poéticas, los actores que las representaron, la escena en que fueron ejecutadas y el público que las presencié"² en otros aspectos de la representación permaneció fiel a las ideas que dejaban atrás los nuevos hallazgos del teatro realizado, durante los mismos años en que recogía las ideas expresadas en su conferencia, y que iban a modificar radicalmente los conceptos heredados de la Teoría teatral comúnmente aceptada.³

En efecto, durante el último lustro de los años cuarenta, el teatro podrá materializar espectáculos y textos en los que se pone de manifiesto la posibilidad de transgredir fórmulas tradicionales. Las teorías de Antonin Artaud y la creación de textos por los autores que Martín Esslin congregara bajo su exitoso epígrafe de "absurdo", se iniciaban o confirmaban tras el término de la II Guerra Mundial. Con ellos, la escena, sus presupuestos y contenidos, se transformarían radical y vertiginosamente, acelerando una oleada de experiencias teatrales y sus correspondientes formulaciones teóricas.

Las ideas sobre el teatro (o, más concretamente, sobre la tragedia) que había formulado Aristóteles, dejaron de ser aceptadas, al menos por un sector del teatro occidental. Se materializaba de este modo una larga y lenta ruptura con los presupuestos clásicos, que se había recrudecido, como veremos, con la llegada del período contemporáneo de nuestra Historia.

Se podría decir que el teatro confirmaba su carácter plural, aún manteniendo elementos esenciales (modificados por la nueva circunstancia) a su propia estructura. Algunos de ellos permanecían, como la relación directa entre el espectáculo y un público plural; otras se modificaban: el "espacio" del teatro; y, otras, finalmente, sucumbían ante las nuevas experiencias del siglo que ahora termina. Entre ellas el carácter ejemplarmente bondadoso de los personajes que preconizaba Aristóteles y, hasta cierto punto, había perdurado, con altos y bajos, hasta las experiencias históricas que deparó la II gran Guerra.

La creación teatral

El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores.

Partimos, por lo tanto, de un principio esencial para el teatro: su carácter de representación. En ello consiste su esencia activa y no puede existir sin el acto

² Ortega, *Obra citada*, pág. 32.

³ Ortega, *Obra citada*, pág. 49: el actor no debe representar su papel "en serio".

de la representación. De hecho, resulta evidente que esta característica determina la viabilidad de cualquier proyecto realizado o adaptado para la escena. Generalmente, se suele insistir en la necesidad de visualizar esta acción para poder obtener una idea adecuada de la viabilidad que un proyecto (literario o no) puede tener en términos teatrales.

Visualizar el texto ha venido siendo una actividad requerida desde que se creó la enseñanza reglada universitaria, y así lo requería de sus alumnos el primer profesor de drama en una universidad de habla inglesa, Brander Matthews (1852-1929):

"There is one thing that every student of the drama should try to train himself to accomplish. In reading any play, ancient or modern, in English or in a foreign tongue, he should endeavor always to transport himself from the library into the theater and to visualize an actual performance. He should strive to translate the cold printed page of the book into the warm action of living performers on the stage. He should call up a mental image of the scene where the story is laid; and he should evoke moving pictures of the several characters, not merely with his eye reading the dialogue, but with his ear hearing it as actors would speak it. He should do his best to put himself in the place of the spectators for whose enjoyment the play was originally composed; and he should make what Jebb aptly termed an "effort of imaginative sympathy", that he may as far as possible realize the conditions of actual performance. Stevenson recorded that his friend, Fleeming Jenkin, has acquired this art of visualizing a drama from the printed page, and he asserted that this was "a knack, the fruit of much knowledge and some imagination, comparable to that of reading score." To do this is not easy; indeed, to achieve it completely is not possible; but the effort, however feeble it may be, is worth while. And it will be its own reward, for only by its aid can we teach ourselves and train ourselves to disentangle the essential theatrical effectiveness of the masterpieces of the great dramatic poets."⁴

Esta actividad que preconiza el profesor Matthews relaciona el texto teatral con la representación del mismo en un escenario, y nos sitúa de lleno en el dominio de la creación teatral. En realidad, debemos aclarar desde ahora que el teatro es su creación activa en el lugar de la representación. Entendemos por creación activa la realización conjunta de todos los aspectos que intervienen en la representación teatral. Estos aspectos, que presentaremos más adelante, representan secciones parciales del conjunto final y pueden ser estudiados individualmente, aunque aquí debemos subrayar su carácter de piezas parciales del producto total.

⁴ *The study of the drama*, p. 22-23. Matthews, en efecto, fue el primer profesor de Teatro en Columbia University, su nombramiento data del año 1899.

En realidad, es necesario recordar que esos factores aspectuales son, a veces, elementos esenciales de la representación, cuando alguno de ellos se constituye, por su peso y relevancia en el espectáculo final, en aportación fundamental del mismo. Así, por ejemplo, la escenografía en las realizaciones de Bob Wilson, o el texto en las obras de Galdós. Sin embargo, la preminencia de un aspecto puede convertirse en elemento negativo al desequilibrar, en su favor, el resultado final del teatro. Bien es verdad, que este desequilibrio, cuando trata de revitalizar el mal uso o el olvido de tal aspecto (escenografía, texto, etc.), acaba siendo un hecho positivo en la historia general del teatro.

Hemos dicho que la creación teatral activa una representación, es decir, crea el universo imaginario en el que se realizan esas acciones. Este plano imaginario es necesariamente autónomo, se organiza según leyes que le son propias y, por ello, puede y debe ser estudiado en su especificidad genérica. En el teatro se "representa", es decir se hace realidad una ficción gobernada por las leyes de la convención establecida entre los "actores" (aquí "realizadores") y el público.⁵ Incluso entre los cultivadores del teatro "pobre" o "cruel", seguidores de Artaud y Grotowski, existe un acuerdo previo sobre las convenciones en que basan su espectáculo. Los actores son actores, el escenario también y del mismo modo funcionarán la iluminación, los decorados, etc. Lo que transforman es la técnica empleada por estos distintos elementos de la representación. Incluso en los actos de los "happenings" se niega la acción preestablecida, pero se mantienen otros aspectos del hecho teatral: asunción de una acción representada públicamente (auténtica o no), acceso al plano temporal y espacial del teatro, etc.

En la representación teatral se realiza una sucesión de circunstancias que forman el carácter temporal de dicha acción. De hecho, este aspecto activo define también la necesidad de que el todo resultante (la creación teatral en su conjunto) esté constituida por actos sucesivos en el tiempo. Dicha sucesión temporal está también determinada por el aspecto temporal inherente a toda representación. La obra sucede durante un período determinado de tiempo y en ello basamos nuestra

⁵ En el libro ya citado, Ortega compara las distintas formas del espectáculo y, al señalar las diferencias existentes entre texto y tauromaquia, dice: "Nada simboliza mejor este carácter de la tauromaquia como la anécdota tan conocida que aconteció hacia 1850 entre el más famoso torero del tiempo, Curro Cúchares, y el más famoso actor que ha habido en España, el romántico actor trágico Isidoro Máiquez. Estaba pasando Cúchares el peor rato tras un toro de difícil muerte, y el actor, desde la barrera, insultaba, denostaba duramente al torero. Hasta que en un cierto momento, hallándose Cúchares delante del toro y no lejos de la barrera donde le denostaba el actor, le grito: "¡Zeño Miquez o zeño Máiquez, que aquí no ze muere de *mentirijilla* como en *er* teatro!". P. 48-49.

afirmación, según la cual relacionamos el teatro con un necesario devenir en el espacio designado para la representación.

Toda obra teatral es, además el relato (anecdótico o visual) de una o varias circunstancias. Cuando "narra" una sola circunstancia, ésta se presenta estructurada desde su presentación hasta su desenlace en una sucesión de actos o imágenes. Es el caso, por ejemplo de la que describe Bob Wilson en *La mirada del sordo*. Se trata en efecto, de una representación en el tiempo y ello, necesariamente, conduce a una sucesión de imágenes, que puede o no corresponderse con una sucesión de alocuciones.⁶

Por otra parte, además de esta posibilidad citada, existen otras, en las cuales la *circunstancia fundamental* de la obra teatral, se encuentra enriquecida por otras circunstancias no fundamentales (accidentales o no) que se enmarcan en la primera. Estas *circunstancias accidentales* enriquecen, aclaran y/o especifican las instancias en que se desenvuelven tanto los personajes que sufren la circunstancia fundamental, como las condiciones específicas en que ésta se desarrolla en su tiempo y en la sociedad que la ha producido. En algunos casos, la insistencia en estas circunstancias accidentales puede crear obras teatrales que se organizan en una forma codificada, en la cual lo inherente a la circunstancia fundamental, condiciona el proyecto global de la obra. Ello es evidente en fórmulas teatrales en las que una atención exagerada a las circunstancias accidentales define el propósito general de un estilo teatral, como ocurre en el caso de los sainetes tradicionales y algunas manifestaciones del teatro social.

Como ya hemos señalado, esta acción es siempre imaginaria, es decir, se sitúa en el plano imaginario, contrapuesto al plano conceptual en que se expresan otras fórmulas científicas. Así, por ejemplo, la Historia nos acerca a los hechos, modificados o no por las categorías aplicadas a su estudio por el historiador, quien investiga los acontecimientos aclarando su sentido en los límites que se traza dentro de una época y aplicando los métodos y las fórmulas para analizarlos que le dicta su formación y los principios historiográficos de su tiempo y su mentalidad.

No actúa así el creador teatral. Éste, partiendo de los hechos y las informaciones que sobre ellos tiene y quiere destacar, construye una realidad imaginaria en la que expresa su forma personal de narrarlos y seleccionarlos. Para ello emplea la estructura del teatro, materializada en los factores que la definen. Por su parte, el crítico teatral recorre el camino inverso, descodificando el universo imaginario creado por el autor o el director, y concretando su análisis en

⁶ En efecto, la obra teatral puede presentar la forma de *argumentación* (como ocurre en el caso del teatro épico) o de *sugestión*. Tal es la fórmula empleada en la producción citada de Bob Wilson.

el proceso de transposición al universo conceptual de lo que observa y descodifica en el plano imaginario.

En ocasiones, el teatro expresa situaciones reales que se corresponden casi puntualmente con acontecimientos históricos. Es el caso, por ejemplo, del Teatro Documento, donde la representación recoge, apenas modificados, sucesos de la vida cotidiana. Sin embargo, aún aquí, el proceso creativo se expresa en la selección de dichos sucesos y su inclusión en el propósito creativo de la representación. En efecto, toda selección y su ordenada exposición crea una forma de expresión en la que pueden reunirse las condiciones necesarias para constituir un universo imaginario (el propuesto, con una finalidad concreta, por el creador teatral), en el que se expresa una concepción teatral determinada cuyo funcionamiento sobre el escenario estará determinado por el empleo adecuado de los distintos factores que forman la creación teatral.

Será elemento esencial de la representación teatral su carácter público y colectivo. En cierto sentido se podría decir que en esta característica pervive otra esencial al origen del teatro: la ceremonia. En efecto, la representación teatral, que por su origen se acerca a la fórmula ceremonial, se presenta como un acto en el que la colectividad se representa a sí misma y materializa, en el plano imaginario, su historia interna, sus deseos, sus experiencias. Como también ocurre en las ceremonias de la religión y la sociedad civil, el orden de la representación y su formulación ante un público colectivo significan el deseo de sobrepasar el plano de los hechos y su comunicación conceptual, para situarse en el plano imaginario en el que, de algún modo, se posibilita la comunicación colectiva y se pretende la creación de un acuerdo colectivo ante unos hechos que expresan el horror, la alegría, la incertidumbre. Este estado de acuerdo colectivo en el plano imaginario, que afecta a los sentimientos de la comunidad y los hace aflorar ante el espectáculo que se le ofrece, constituye, a nuestro entender, el fenómeno de la catarsis, identificado y valorado ya en la tradición crítica desde Aristóteles:

"El teatro, sobre todo, es un arte que se implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva, tanto por sus orígenes, la utilización que hace de los *roles* y de las situaciones vivientes, como por sus resultados y los públicos que afecta o crea."⁷

El lugar de la representación, constituye un factor esencial del teatro y expresa varias categorías mentales. Así, por ejemplo, se acepta la convención de que la representación se realiza en un lugar (edificio, espacio, ciudad, etc.) previamente establecido al que se convoca a la comunidad. Este lugar expresa adecuadamente la categoría espacial de esa comunidad que se materializa de este modo en el lugar del teatro. Una sociedad mercantil, por ejemplo, creará un

⁷ Duvignaud, pág. 43

espacio concreto al que se accede por un control del público, encaminado a materializar la transacción comercial que constituye el espectáculo.

Por otra parte, la escena de la representación expresa el modo en que esa categoría espacial comunitaria se concreta y precisa la visualización del espectáculo. Así, por ejemplo, el punto de vista del pintor renacentista se materializa en la presentación teatral del espectáculo, donde los espectadores ven la realidad imaginaria que se les ofrece desde el punto de vista del creador, quien ofrece y oculta lo que estima conveniente. No ocurre así en un escenario teatral, donde el público puede recibir el universo imaginario del espectáculo desde su propia perspectiva, realizándose así el carácter individual de la recepción, que, de este modo, se manifiesta de modo plural.

Este lugar de la representación puede, además, ser provisto de elementos que especifique el carácter imaginario de la representación imaginando, a su vez, el espacio concreto que evocará la circunstancia espacial contenida en el espectáculo. La escenografía constituye, en este apartado de nuestra definición, la materialización de un lugar imaginario en el que la obra se enmarca y desarrolla. Dado el carácter circunstancial del lugar imaginario en que transcurre cada acto teatral, puede realizarse la mutación también circunstancial de la escena, cuyo espacio físico permanece aun cuando la escenografía cambie su localización de manera figurativa o creando lugares cuyas características materiales constituyan una formulación unitaria y concreta del entorno espacial en que se desarrolla la acción teatral.

Toda acción humana se personifica en los sujetos que la realizan, sufren o diseñan. Esta personificación de las circunstancias imaginarias expuestas sobre un escenario, se realiza gracias a la actuación de individuos cuyas personas se transforman en los personajes que realizan la acción teatral. Los actores encarnan materialmente a los personajes de la creación temporal, y ello de forma circunstancial. Son su personaje durante un tiempo preciso de la representación y en el espacio en que ésta se realiza.

La literatura dramática

La fijación textual, en el plano literario, de la memoria de la creación teatral, o la narración de la circunstancia o circunstancias que constituyen la acción teatral encarnada, en forma de diálogo, por los actores que la representan en un escenario, materializa el texto dramático escrito por un autor o transcrito desde la descripción y cita textual de las imágenes y expresiones orales realizadas durante la representación de un espectáculo y materializadas en un texto de propósito literario.

Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura. Ello resulta natural y tiene la virtud de conectar el lenguaje verbal del teatro con

la expresión literaria del momento. Sin embargo, conviene recordar que el propósito primordialmente literario del autor es realidad relativamente reciente en la Historia del Teatro de los tiempos modernos, y tiende a ceder (en los últimos años), con la aparición de formas teatrales en las que la expresión verbal ha disminuido substancialmente, o ha desaparecido en su totalidad. El texto teatral regresa así a sus orígenes cuando surgía como una anotación escrita de la memoria de un espectáculo cuyo orden y desarrollo se mantenía durante generaciones gracias a esa anotación, más o menos cuidada, adornada o no con esquemas o dibujos de la escenificación.

La literatura dramática, aún estando ya contenida, al menos como acción material, en esta reseña escrita de la memoria de un espectáculo, adquiere su verdadera dimensión cuando deja de ser transcripción del universo imaginario creado en la representación y se convierte en proyecto, narración y ordenación de la acción dramática posterior. En cierto sentido, se podría decir que el teatro medieval contiene, en muchos casos, un carácter literario que proviene de su verdadero origen: ser memoria y ordenación de un espectáculo teatral. Por el contrario, de la aparición del concepto individualista del autor, que se extiende ya desde el primer Renacimiento, va poco a poco delimitando el papel del texto dramático y fijando su estructura relacionada con la creación literaria, pero también con las reglas internas de la acción dramática, la caracterización de los personajes y la materialización del texto en el escenario.

La narración de la circunstancia fundamental y las circunstancias accidentales, cuya importancia se amplía quizás como consecuencia de la estructura literaria incluida en el texto dramático, constituye la esencia del género teatral expresado en forma de literatura. Esta esencia del texto dramático es compartida por la estructura dialogada de esta narración en la que personajes, en sus distintas intervenciones, modulan y perfilan el proyecto narrativo del autor. Frente a la importancia que la novela otorga a la narración del entorno en que se mueven los personajes, el texto teatral elide y contiene, al mismo tiempo, los elementos que narran las circunstancias espaciales y temporales de la obra. En esta labor recibe (y cuenta con él) el apoyo de los demás factores que constituyen la representación teatral y que hemos presentado más arriba.

El texto del teatro, se concibe para ser dicho (de ahí su condición de diálogo) por los actores que encarnan a los personajes cuya circunstancia presenta la obra. El autor se arroga así la condición de creador, con lo que de algún modo y paulatinamente consigue constituirse en figura central del espectáculo, en el que se encarnan y cobran vida los personajes de su imaginación. De este modo, durante muchos años, el autor cobra una relevancia primordial en el teatro contemporáneo, y su relación con la escena se hace fundamental, incluso cuando la figura del director escénico empieza a imponerse y con ella, al principio, la colaboración estrecha entre autores y directores, y, finalmente, la preminencia de

estos últimos sobre los primeros. En estas circunstancias, vigentes durante nuestro siglo, el director adapta los textos teatrales a las condiciones específicas de una escena y un público concretos. Como consecuencia, el director escénico empieza a recibir el reconocimiento de su obra creadora, a veces esencial en la materialización del espectáculo teatral.

"No hay ningún gran dramaturgo que no haya sido *al mismo tiempo, por lo menos un cómplice* de las gentes de teatro, que no tuviera relaciones vivas con el mundo efervescente donde se elaboran las obras; Corneille, desde sus primeros intentos provincianos, se sumerge en la vida del teatro a la que le ligan relaciones sentimentales y mundanas; Racine hace trabajar él mismo a la Champmelée; Marivaux no frecuenta más que el mundo teatral y sus amores se limitan a las actrices. Sin hablar de Shakespeare, naturalmente, de Lope de Vega, de Calderón, director escénico, e igualmente de Goethe y de Beaumarchais. solamente a finales del siglo XVIII, por las condiciones particulares, que, en parte, constituyen el objeto de este libro -la dictadura de la "escena a la italiana"- los dramaturgos como Lenz, Büchner, e incluso Hölderlin, escriben un teatro fuera del teatro. Pero tan pronto como se establecen las condiciones de una nueva creación, el autor es reintegrado al medio creador. Chejov encuentra a Stanislavski en la medida en que Stanislavski lo descubre; Strindberg monta sus obras; Lorca dirige una compañía, como Pirandello y como O'Neill."⁸

Cuando una obra teatral deja de ser memoria que transcribe un espectáculo, el aspecto literario del teatro crece y se va imponiendo la figura creadora del autor. Éste selecciona el orden de la representación, diseña el desarrollo y adopta el lenguaje literario más adecuado para sus personajes. A veces, el estilo literario abandona los límites del diálogo y se incorpora a las acotaciones, como en el caso del teatro escrito por Valle-Inclán. De este modo, el autor pretende crear en el manuscrito un efecto de totalidad que acerca aún más al público lector con el de la representación teatral.

Es evidente que el efecto literario añade al teatro una riqueza suplementaria. Los hermosos conceptos de Shakespeare y el lirismo exquisito que, en ocasiones, maneja Lope de Vega, encuentran un eco evidente en los autores románticos, si bien éstos reaccionaron vivamente a la preminencia dada por su inmediatos predecesores al texto dramático. Nuestro siglo se inaugura con la redefinición del texto teatral, modificado por las nuevas circunstancias históricas. Desde Ibsen hasta el Valle-Inclán de los poemas dramáticos, pasando por el teatro social, hay un largo trecho y un abanico enorme de posibilidades. Todo ello, constituye la textualidad teatral.

⁸ Duvignaud, pág. 43-44.

Como ya hemos dicho, la literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria. Como consecuencia de ello, los distintos estilos literarios aparecerán bien representados en la literatura dramática. También, naturalmente, se registra su proceso de negación. Durante todo el siglo XX hemos asistido a una degradación sistemática del estilo en las artes y ello se ha manifestado especialmente en la destrucción de la representación figurativa y su correspondiente, en la literatura: la verosimilitud, entendida como transposición del mundo real representado en la creación literaria en fórmulas relacionadas con el credo realista.

Bien es verdad que, tanto la literatura como el teatro, han buscado permanentemente la expresión de circunstancias humanas de carácter ejemplar, narradas con las armas estilísticas adecuadas. La angustia del ser humano expresada por Beckett en términos no realistas, no deja de ser una representación de circunstancias narradas con imágenes, actos y silencios significativos. Del mismo modo, la tradición surrealista encuentra una formulación expresiva eficaz en los actos sin palabras que escribe Arrabal, influenciado por la pérdida de la palabra que acaece al teatro, como consecuencia del influjo que sobre él ejerce la formulación del "performance" y prioridad dada a la gestualidad por el teatro contemporáneo.

Sin embargo, desde el principio de los años 70, la palabra vuelve al teatro. Practicada aún por algunos autores como Israel Horowitz o Edward Bond, es también reclamada por otros como el mismo Arrabal o Eugène Ionesco. Nos referimos, naturalmente a la palabra literaria, a la literatura dramática. Este retorno tiene su importancia porque precede a una reformulación del orden mundial que traerá consigo la creación de una sociedad completamente nueva de algunos aspectos, aunque portadora aún de no pocas fórmulas anteriores. Lo cierto es que esta nueva circunstancia histórica está encontrando formulaciones dramáticas que abarcan obras tan distintas como las de David Mamet o Sam Shepard.

No conviene, sin embargo, olvidar en este punto de nuestra exposición lo que ya se ha dicho más arriba. El texto dramático tiene sus propias reglas y, sobre todo, su visualización escénica resulta impresentable a la hora de valorar su calidad teatral. Calidad, por otra parte, que debe ser evaluada en función de los dos grandes principios que atribuíamos a la creación teatral: enorme riqueza, extremada coherencia.

Situados en esta perspectiva, debemos también ahora hacer alusión a la interacción que existe entre los distintos aspectos del teatro. La literatura dramática recibe, sin duda alguna, la influencia de la gestualidad (comprendida como redescubrimiento del cuerpo del actor), la tecnología (sonido, iluminación, arquitectura teatral...) y otros aspectos no menos influyentes en la realización del teatro. Esta relación es, necesariamente, mutua, pero resulta más evidente en lo

que se refiere a la transformación de la literatura dramática precisamente porque en ella ya se habían acuñado fórmulas bien definidas, mientras que en los aspectos tecnológicos y mentales del teatro, dada su novedad y constante superación en este siglo del avance científico, la valoración de los mismos se ha impuesto con la celeridad y la familiaridad que corresponde a nuestra mentalidad actual. A veces, el nacimiento mismo de una tecnología nueva, acertada y necesaria, imponía su empleo habitual y generalizado porque llenaba un vacío o una realidad precaria. Tal es el caso de la iluminación (la electricidad que sustituyó al gas, los focos halógenos que han sustituido a los de tecnología incandescente, etc.) y el sonido. En éste último campo la posibilidad de susurrar una frase y llegar a los espectadores más remotos de la sala ha contribuido a desvanecer la necesidad del "aparte". He aquí algunos casos concretos que estudiaremos más adelante y que aclaran el propósito de esta introducción.

Por otra parte, el texto dramático ha sido también enriquecido por la posibilidad actual de relacionarlo con imágenes, ambiente, y espacios en los que recobra intensidad y eficacia. Tal es el caso, por ejemplo, del teatro que "narra" en imágenes proyectadas lo que el discurso de los actores repite (o simultanea) en la escena. Lo mismo ocurre, cuando el diseño de la escenografía no existe, en realidad, sino que es "construido" con la iluminación y efectos especiales, desapareciendo, sustituido por otro lugar ante los ojos de los espectadores. Del mismo modo, el empleo de los focos extraordinariamente concentrados, y ayudados por lentes especiales, puede destacar o limitar el campo visual a una parte minúscula del cuerpo del actor como su boca, que recita un texto.

En todo ello aparece la riqueza del teatro que acumula las experiencias técnicas para apoyar y realzar el discurso textual. Más adelante analizaremos, con detenimiento, lo que es propio de la literatura dramática y las relaciones de ésta con el resultado final del teatro, su puesta en escena, la realización del espectáculo.

Los espectáculos parateatrales

La llegada de la Edad Contemporánea trae consigo la atención especial que los creadores otorgan a la creación popular, es decir, aquella que nace (espontáneamente o no) de la práctica artística de las clases y comunidades populares, no formadas en las reglas del arte. Esta actitud que proviene del Siglo de las Luces, encontrará eco y formulación entre los escritores románticos y entre los autores dramáticos de este credo encontrará su forma material una dramaturgia (como es el caso de la comedia sentimental) surgida como expresión de la sensibilidad que impregnó a la sociedad burguesa de la Ilustración. Aquel teatro materializó los anhelos y creencias de un siglo que empezó a primar valores surgidos de las creencias de las clases medias y de los sectores sociales más populares. De éstos tomará no pocos ingredientes colocando sus proyectos

artísticos en un lugar preferente que sería reconocido por escritores y pensadores románticos, según hemos dicho.⁹ En efecto, dentro de esta tendencia se acuña el concepto de "poesía ingenua" frente al de "poesía sentimental"; lo popular y auténtico (porque surgido del alma popular) contrapuesto al arte elaborado según las formas retóricas.

La valoración de lo popular, alcanzará en nuestro siglo cotas de enorme relevancia. Desde los años sesenta del siglo XX se expande una idea que conviene colocar en su perspectiva. La aceptación de formas populares el teatro viene incluyendo algunas que, a nuestro entender, deberían ser revisadas en el contexto de una teoría teatral. Así, las formas festivas, el teatro de calle y las expresiones dramáticas folklóricas, llegan a ocupar un puesto significativo en nuestras manifestaciones teatrales que, desde aquí, queremos valorar en el contexto técnico que hemos propuesto.

Como ya hemos dicho más arriba, el teatro, como forma artística, debe exponer una o varias circunstancias que se narran a través de unos personajes, en un plano imaginario que cobra forma material en la creación teatral. Por ello, consideramos necesaria la existencia de un proceso creativo que, como expresa Duvignaud, se "implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva". Ahora bien, este proceso tiene una regulación de su propia creación que hemos expuesto más arriba. Parte de esa regulación se refiere, como ya hemos adelantado, a la narración, a través de palabras o imágenes, de una o varias circunstancias. Por ello, debemos considerar aparte y valorar desde esta perspectiva teórica, el conjunto de manifestaciones "parateatrales" que se han ido incorporando, en algunos casos con razón, en el cada vez más amplio y genérico campo teatral.

En una serie de conferencias dedicadas al teatro en 1805, Augusto Guillermo Schlegel (quien junto a su hermano Federico y también Goethe y Schiller formaba parte de los círculos intelectuales de Jena y Weimar), aclara que el teatro debe expresar, a través de sus diálogos, la vida y la acción (el desarrollo de su circunstancia). Este concepto de teatro atravesará toda la Edad Contemporánea y puede servirnos de base para aclarar, como nos proponemos, el campo específico de sus creaciones. Paralelamente, el concepto de lo "ingenuo" en sus manifestaciones que defendió primordialmente Schiller, actuará como catalizador de modo más o menos intermitente para catalogar expresiones festivas en el campo del teatro. Por ello, debemos en esta introducción aclarar y delimitar las fronteras existentes entre espectáculos teatrales y "parateatrales".

⁹ Para la comedia sentimental en España, además de los estudios de René Andioz, citaremos el libro de María Jesús García Garrosa: *La retórica de las lágrimas*, Valladolid, 1990.

El teatro representa, en el plano imaginario, el desarrollo de una circunstancia (o circunstancias) hacia una conclusión o realización que puede ser fatídica, cómica, o al menos, característica de esa circunstancia. En su desarrollo implica el conjunto de acciones encaminadas a un desenlace y es, precisamente, este desenlace el factor que determina la calificación del espectáculo como tragedia, comedia o drama. Naturalmente, existe la posibilidad de combinar elementos estructurales de las diferentes acciones características de cada una de estas tres fórmulas teatrales. Pero, en todo caso, el desenlace constituye un factor esencial y determinativo del espectáculo.

El desenlace constituye pues la finalidad última del desarrollo teatral en un espectáculo. Este desenlace, constituye en términos de la estética clásica, la experiencia catártica. Ahora bien la catarsis se constituye como una experiencia exaltante y unificadora, en la que el público alcanza una comunicación intensa con la escena. Sin embargo, pueden existir fórmulas teatrales en las que se estructuren varias escenas (finales de acto paralelamente) de carácter catártico. Ello se explica como recurso estético encaminado a realzar el movimiento dramático de la obra. Todo ello (desenlace final, desenlaces coyunturales) se encamina, no lo olvidemos, a la representación de una circunstancia.

Como consecuencia de lo expuesto, conviene aclarar ya que toda representación teatral debe comportar un desarrollo (con o sin desenlaces coyunturales intercalados) encaminados a un desenlace final. Dicho esto, podemos pasar ya a identificar lo que aquí entendemos como espectáculos "parateatrales". Son aquellos en los que existen características propias del teatro (representación pública, de carácter imaginario, en un escenario), pero no se encaminan hacia la finalidad del desenlace en el que se aclara, finalmente, la circunstancia examinada por el teatro. Así pues, las manifestaciones festivas en las que el goce sensorial produce un estado catárquico continuado, no son propiamente teatro, sino realizaciones que se relacionan con el teatro en lo formal, en lo aparente, sin constituir, en realidad, una creación teatral. Son espectáculos "parateatrales" por sus características exteriores de representación, pero no son teatro.

Algunas acciones "parateatrales" pueden convertirse en "teatrales" cuando asumen las características del teatro. Así, por ejemplo, el teatro de marionetas es tal cuando se desarrolla en su representación una circunstancia. A veces, incluso, los actores mecánicos pueden ser considerados como formas más adecuadas para la representación teatral como puso de manifiesto ya Heinrich Von Kleist (1777-1811) en su texto *Sobre el teatro de marionetas*:

"Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de

nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios."¹⁰

La conciencia infinita que Von Kleist otorga a la marioneta y al dios, expresa la identificación del alma romántica con el universo y su capacidad invocada de representarlo en la escena. Este acercamiento encuentra un amplio eco en la historia posterior del teatro occidental que pasa por Gordon Craig, Adolphe Appia, Maurice Maeterlinck, Federico García Lorca y Peter Schumann¹¹. Sin embargo el empleo de muñecos para representar el teatro es algo muy distinto que su empleo con fines festivos, no encaminados a la relación de la circunstancia que constituye el teatro. Del mismo modo que la representación gráfica de narraciones (inherente al "comic" y que ya está en las pancartas dibujadas de los romances de ciegos) no constituye pintura hasta que sus aspectos técnicos son invocados para encarnar una materia pictórica, como realizaron algunos artistas entre los años 50 y los 70 de este siglo, entre los que ha destacado Andy Warhol.

En lo que se refiere al teatro debemos aclarar pues que las acciones "parateatrales" están más cercanas a las fiestas (bien documentadas desde la Edad Media, el Renacimiento y la Edad Barroca) que al concepto del teatro. Y ello, porque es característica fundamental de ellas el carácter ceremonial (civil o profano) y en dichas ceremonias el factor temporal (implicado por el desarrollo de la circunstancia) queda suspendido. Las palabras, gestos, acciones de los personajes penetran en la esfera de lo mítico, saliéndose así de la temporalidad humana cuya circunstancia se presenta en la representación teatral. Del mismo modo, el acto litúrgico (en cualquier religión primitiva o actualizada) se sale de la esfera que constituye la esfera del teatro. Por otra parte es posible que ese tempo ceremonial pueda servir de base (como ocurre en el teatro de Fernando Arrabal) para estructurar la circunstancia humana y temporal que constituye el espectáculo representado.

En algunos casos, y de ellos probablemente procede la confusión, hay fiestas populares en las que sí existe el plano teatral, realizado con toda evidencia en la narración de una circunstancia humana, cuya realidad histórica se recuerda cíclicamente y ello de modo imaginario. Tal es el caso de las fiestas populares que

¹⁰ Von Kleist, pág. 36.

¹¹ Véase el texto de Peter Schumann *The radicality of the Puppet Theater*, Glover, Vermont, 1990, realizado durante la gira del Bread and Puppet Theater por Siberia en Mayo de 1990.

celebran un acontecimiento narrando su circunstancia teatralmente. Tal es el caso de algunas representaciones como las que tienen lugar en el pueblo de Válor (Granada) durante sus fiestas en el mes de Septiembre. En ellas se narra (actuando los vecinos y siguiendo un texto teatral, relativamente moderno) la conquista del pueblo por los "moros" y su reconquista por los "cristianos". Al final del día, recuperado el castillo, los "cristianos" invitan a los moros a permanecer e instalarse en el pueblo. Se da la circunstancia de que el texto teatral y su representación, dado el carácter popular de la misma, se convierte en forma de integrar esta celebración comunitaria en las fiestas del pueblo. Cabría preguntarse si las fiestas surgieron como consecuencia de la representación teatral o viceversa. Lo cierto es que esta acción teatral sólo se asemeja circunstancialmente a las celebraciones primitivas de las estaciones, los ciclos de la agricultura o el carnaval.

En efecto la celebración citada tiene un doble aspecto que presenta indudable interés a la hora de establecer lo que aquí entendemos por teatro y las actividades "parateatrales" que dejaremos fuera de nuestro estudio por no ser realmente representaciones teatrales. Por una parte, existe el aspecto teatral que ya hemos descrito y que explica, narra una circunstancia fundamental tejida por otras accidentales en las que se especifica la primera. De otro lado, debemos destacar el aspecto ferial, de fiesta popular. En éste, el tiempo y la intensidad de la participación pública (siempre personal e independiente: una persona puede pasarlo bien o mal sin que ello añada o quite algo a la celebración como totalidad) pertenecen al plano mítico en el que la acción deja de ceñirse a una representación temporal cuantificable y ordenada, para convertirse en una experiencia personal en la que cada individuo es actor y diseña su propia participación. Por otra parte, el tiempo en el que se sitúa dicha experiencia se cuantifica en un plano que es (como ya hemos señalado) mítico, es decir distinto al desarrollo temporal real y, por tanto, reductible a la expresión de una circunstancia que se presenta, desarrolla y termina de modo ordenado y cuantificable. Es frase común la que afirma que en la fiesta, si se pasa bien (es decir se participa adecuadamente, dadas las circunstancias personales) el tiempo pasa rápidamente, como sin darse cuenta, como si el individuo se encontrara sumido en un estado de felicidad propio del plano mítico, catarquico a que nos hemos referido.

Por el contrario, durante la representación teatral se puede pasar bien o mal, según el diseño del autor a través del cual se prosigue colectivamente una determinada formulación del espectáculo. Precisamente por ello, estudiaremos aquí el fenómeno del teatro, distinguiéndolo del que constituyen los espectáculos "parateatrales", coincidentes, como hemos dicho, en varios aspectos con la representación teatral, pero claramente diferenciados de ella por su misma esencia y los propósitos de su realización, cuyo objetivo fundamental se relaciona con la

necesidad de salirse del plano de la cotidianidad y alcanzar una forma de éxtasis, materializado en la intensidad de la experiencia.

Naturalmente no se puede codificar y comunicar metodológicamente la esencia y la práctica de la celebración (al menos en términos de docencia en el contexto del teatro). No ocurre lo mismo con el teatro que, desde la formulación que ya hemos establecido, se constituye como una experiencia artística cuantificable y, por ello, sujeta a un proceso de producción apoyado en determinados factores a su vez identificables. El análisis de todo ello puede ser transmitido en términos docentes y de ello nos ocuparemos en las páginas siguientes.

LA COMUNICACIÓN TEATRAL

En toda representación teatral se materializan varios planos de comunicación, relacionados unos con la esencia misma del teatro, y otros estructurados como normas internas del espectáculo que se organizan de un modo material, analizable y, por ello, capaz de ser dispuesto como un cuerpo de reglas, fórmulas y propuestas que pueden a su vez, ser expuestas de modo didáctico.

Estudiaremos en las páginas que siguen dichos planos, pero permítasenos aquí formular el concepto básico que los aúna y da sentido. En realidad, el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas, todas ellas transformables por su empleo en esta fórmula colectiva, y adaptadas al servicio preciso que se espera de ellas en un proyecto que las supera. La imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter único (y arriesgado, como la misma vida) de la representación, y el público colectivo, tan presente aún a pesar de su anónima oscuridad, constituyen elementos diferenciables claramente. Más aún poseen sus propias reglas y se articulan como un conjunto cuyo objetivo último es conseguir comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación.

Siendo su objetivo crear la vida, el teatro se convierte en un concepto vivo. De aquí que, como ha declarado Fernando Arrabal en varias ocasiones, "el teatro no es como la vida. El teatro es la vida". Será pues, una vida narrada, soñada o deseada, una vida interna o externa que nos comunica el mundo interior del creador en secuencias que adquieren vida propia o su experiencia cotidiana, es decir, su devenir en el marco exterior de la comunicación humana.

Del mismo modo que el espectáculo teatral reúne y asume técnicas artísticas de comunicación muy diversas para lograr un objetivo creador, es posible estudiar su compleja y enmarañada estructura aplicando técnicas adecuadas. Naturalmente, estas técnicas estarán íntimamente relacionadas con las empleadas para analizar distintas formas artísticas de modo específico.

Sin embargo, como ya hemos dicho refiriéndonos al empleo de éstas formas artísticas en el proceso de la creación teatral, también se transforman las técnicas que deben adecuarse al estudio del fenómeno teatral, aunque sólo se refieran a unos aspectos parciales y específicos del espectáculo. Del mismo modo que la pintura cede en el teatro una parte de su protagonismo y, por ello, de su identidad, el método analítico que apliquemos al estudio de la pintura en el teatro, tendrá que diferenciarse del que estudia la pintura como expresión artística independiente. No es posible que se transforme el objeto y no su percepción, y el método de identificación que exige su reconocimiento por un observador humano. Por ello, parece evidente que el arte del teatro se constituye como una totalidad cuyas partes funcionan conjuntamente y se influyen mutuamente con el objeto de conseguir el resultado final: la elaboración y comunicación de una experiencia vital, cuya formulación se realiza según las leyes del concepto del teatro que hemos presentado más arriba.

Por todo ello, el proceso de la comunicación teatral, debe incluir (a nuestro entender) también los planos de su estudio. En efecto, en las Ciencias Humanas, los métodos de su análisis específico exigen ser elaborados desde el proceso mismo de la creación. En realidad, cada día resulta más evidente que la metodología del análisis científico depende (en gran medida y en este área de las Humanidades) del hecho mismo que estudia. Debe seguir la evolución del objeto analizado, con la misma creatividad que existe en los nuevos materiales que recibe, su original ordenamiento y forma de presentación. Naturalmente, existe la posibilidad de un acercamiento historicista al fenómeno teatral. Esta metodología (y otras, también necesarias) aplica métodos eficaces para describir la manifestación teatral, la coloca en su contexto y la acerca al lector con eficacia, pero resultará insuficiente si no asume otros parámetros analíticos propios del teatro, es decir, generados por esta forma específica de comunicación humana.

Planos de la comunicación teatral

Siguiendo los términos del razonamiento presentado más arriba, encontramos dos tipos de planos existentes en la comunicación teatral: los que se incluyen en el mismo espectáculo (planos de concepción de la obra) y aquellos que facilitan la relación que se establece entre la escena y el público: los planos de la realización teatral.

Planos de la concepción del espectáculo teatral

Entre los primeros prestaremos especial atención a los dos que determinan la entidad del espectáculo teatral. En primer lugar, nos referiremos al plano de la representación que expresa el mundo interior del creador (*plano interior*). En él es objetivo primordial estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas y conceptos que se materializan en la escena, cobrando vida,

pero que señalan la existencia de un modo peculiar de comprender el entorno y relacionarse con él. Las obras de Samuel Beckett, por ejemplo, representan una manifestación evidente de lo que acabamos de señalar.

En este caso, el autor-creador materializa en sus obras un orden interno de comprensión, ordenación y realización, como así mismo responde a estos presupuestos la práctica teatral del norteamericano Bob Wilson.

Un elemento fundamental del teatro que se produce desde este plano de la comunicación que escenifica el mundo interior del autor, es su carácter de creación en proceso. En efecto, el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. Y ello, porque este tipo de teatro omite el uso de formas entroncadas en la tradición figurativa. En realidad, el sustento anecdótico verosímil (aunque original) supone la aceptación, cuando se emplea, de un orden exterior, el propio de la vida cotidiana, que tiene sentido en sí mismo y puede servir de catalizador para todos los demás elementos que constituyen la obra de arte.

En tal contexto se desarrolla *el plano exterior* de la comunicación teatral. Aceptando esta convención artística, el creador realiza un espectáculo que sitúa en el orden real, exterior a él mismo, pero capaz de ser interpretado o manipulado por el acto creador.

En este apartado, el teatro emplea, como punto de partida, una situación homologable con el mundo real. Esta acción (recuérdese la noción de teatro que avanzábamos en el capítulo primero) recurre en su exposición a categorías y factores que son ajenas a las propias de la representación, pero que, al mismo tiempo, sirven a estas como patrón que determina su eficacia. Y ello partiendo de un respeto casi puntual del orden real (como ocurre en el teatro documento), una manipulación estilística del mismo (recordemos el caso de Brecht) o una tergiversación de hechos y leyes del orden real que puede ser sustentada por la diferente entidad de las que corresponden al arte del teatro. En efecto, otras como *Seis personajes en busca de un autor*, *Lucas de Bohemia* o *Historia de una escalera*, se apropian del orden real y lo tergiversan (cada una en su perspectiva estética bien diferenciada), recreándolo, con medios y técnicas y convenciones del arte del teatro. En efecto, estas obras crean un universo imaginario, cuyo orden es el del mundo exterior, pero que en sus textos se vuelve a ordenar siguiendo las reglas del teatro. Sin embargo, no debemos olvidar que estos espectáculos se basan en el orden exterior y de él dependen en su desarrollo. Por ello, las obras teatrales que surgen del plano exterior al creador, constituyen productos terminados. En efecto, el orden del mundo exterior está bien determinado, tiene sus reglas y su principio de causalidad, es una estructura terminada que se aplica a procesos concretos y contingentes. de aquí que las obras teatrales que parten del plano exterior del creador son obras que manifiestan un alto grado de terminación en sus partes (se aplican normas y estilos con eficacia y sabiduría para expresar en el

mundo imaginario lo que se quiere entresacar del mundo real), y una estructura bien trabada (abierta o cerrada). consiguen su eficacia empleando como elemento fundamental el orden que otorga al producto imaginario el plano real, exterior, con sus leyes y convenciones precisas.

Del mismo modo que una pintura abstracta, algunos espectadores pretenden imaginar figuraciones para así hallar un elemento que ordene y dé razón (real, exterior a la estructura de la obra imaginaria) al cuadro, hay espectadores que desean identificar las "figuras" del plano exterior en espectáculos como los de Bob Wilson. Algo parecido ocurre también cuando el público desea aplicar categorías propias del plano conceptual real a obras, ordenadas en ese plano exterior, pero diferentes del plano conceptual, pues responden a otro orden, el plano imaginario. En ellas se valoran de modo diferente la verosimilitud del relato, la estructuración del tiempo, las convenciones sociales... En ambos casos hablamos de una obra de arte construida (siempre en el plano imaginario) desde dos planos con un orden interno diferente, el plano interior y el plano exterior. Naturalmente pintores como Da Vinci, Velázquez o Goya, partían del plano exterior, aceptando la figuración, pero el orden de sus obras era el de la creación, el plano imaginario y sólo podrán ser valoradas empleando los conceptos internos del arte de la pintura. Aún a pesar de que cualquier espectador pretenda comprender el producto artístico aplicando categorías del plano conceptual (el orden de la figuración), ello no será posible, en puridad, si no se parte de la obra artística y se definen sus materiales desde el plano imaginario, aunque luego valoremos la relación existente entre los elementos artísticos y los reales, cuyo orden parece imponerse a los primeros a causa, precisamente, del punto de partida del creador: el plano exterior.

Todavía en el plano de la concepción de una espectáculo teatral, debemos distinguir entre aquellos que se conciben como espectáculo teatral y los que se crean empleando sólo las convenciones del drama y su representación convencional. Los primeros, en la línea wagneriana del teatro como espectáculo total (incluye música específicamente diseñada para integrarse completamente en el resultado final) recuperan áreas paralelas o adyacentes al teatro como la danza, la música. En ellos los factores de la representación y sus técnicas adquieren una dimensión extraordinaria. Además del texto (o libreto), se amplía la función del espacio, su ordenación (escenografía) e iluminación, entre otras técnicas o factores.

Por su parte, la realización de un espectáculo dramático, entendido como la escenificación de un texto, apela a fórmulas técnicas y factores que le son propios. En estas representaciones, el objetivo no es la riqueza de nuevos elementos incorporados, sino el desarrollo original y concreto de aquellos elementos adoptados por la convención dramática. En estos últimos tiempos, tras la enorme vitalidad teatral de los años situados entre 1955 y 1970, la aparición de

formas teatrales nuevas (como el "performance") han dependido más de lo que se cree, de la aplicación parcial de los dos principios que acabamos de repasar. En efecto, en el "performance" persiste más la valoración de los elementos que la concepción total del espectáculo teatral añade al planteamiento de la concepción dramática, que lo genuinamente propio de una rama nueva nacida al viejo tronco del teatro. Así, dos de los elementos añadidos al drama por Wagner (la música, el movimiento/danza) se convierten en protagonistas de la nueva variante, dejando de lado al texto dramático, pero aceptando la expresión anecdótica de las circunstancias que se narran, lo que viene a resultar en lo mismo, cuando el "performance" se estructura desde el plano exterior al creador que señalábamos más arriba.

Por otra parte, debemos considerar en este apartado de nuestro estudio, y dentro siempre del plano correspondiente a la concepción del espectáculo teatral en lo que se refiere a forma de comunicación, dos nuevos planos: el independiente y el dependiente. Estos se refieren al factor textual, anecdótico, del teatro. Llamamos *plano independiente* al que rige la construcción de una obra teatral, con el propósito expreso del autor (director escénico/autor, etc.) se concibieron sin el objetivo expreso de su representación, y por ello descuidan u olvidan las mediaciones (factores, planos) del teatro.

En otro lugar colocaremos el teatro cuya concepción no es originalmente teatral (novela adaptada, textos de forma dramática pero no teatrales) aunque se adapten para la escena, reconstruyendo su estructura para acordarla a las leyes del teatro y su representación. En estos casos suele imponerse una concepción propia del plano exterior de la creación dramática. Los adaptadores reconstruyen generalmente la anécdota desde una perspectiva teatral. A veces el resultado es excelente, en ocasiones la representación sufre de una mala selección de las secuencias, de un lenguaje excesivamente literario y/o de un movimiento escénico lineal, sin los altibajos (climax) propios del discurso teatral.

El *plano temporal* está constituido por la categoría mental "tiempo" establecida u operante en el pensamiento creador. El valor del tiempo, su presentación, su calificación y concepto (anterior o posterior a las descripciones científicas de Einstein), su simultaneidad o acción consecutiva, la duración del espectáculo total, y sus partes, son elementos imprescindibles para valorar el trabajo creador. En algunas ocasiones, el creador retorna al pasado (no sólo en lo anecdótico) recuperando conceptos del tiempo en que sitúa su acción teatral. Más adelante, al acercarnos a los factores de la representación, estudiaremos más detenidamente el tiempo y sus inclusiones diversas en las distintas partes que constituyen la representación escénica. Quede aquí consignado simplemente lo que consideramos el *tiempo hipotético*, es decir la categoría mental del creador que lo sitúa en una concepción determinada del tiempo, y que explicarla, por ejemplo, el paso del espectáculo lineal al de estructura simultánea.

Del mismo modo, y con el mismo razonamiento, nos referiremos al *plano espacial*. Un creador se sitúa precisamente en una descripción aceptada del espacio. El espacio de un espectáculo frontal impone, más o menos violentamente, la organización sucesiva de la acción teatral. El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. Newton y Einstein cambiaron en su día el concepto del espacio, y su descripción del "nuevo" orden físico determinó también la posibilidad de una perspectiva múltiple (y, por ello, individual). De aquí a concebir la posibilidad de una escena teatral, con nuevas reglas y perspectivas inéditas, no había más que un paso. El creador concibe pues, su espectáculo, desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado. Ello no obsta para que se mantengan formas y concepciones pretéritas que siguen empleando y renovando aquellas técnicas. En la mayoría de los casos la razón fundamental es de carácter práctico: los teatros son así. En tales casos, los creadores agudizan el ingenio y persiguen la inclusión de la nueva concepción espacial en un esquema anterior, ampliando o rectificando su resonancia. Los mecanismos giratorios, la inclusión de escenarios diferentes en una misma escena, la proyección de imágenes, etc., son fórmulas habituales para expresar el deseo de simultaneidad querido por el creador.

Nos referiremos brevemente también al *plano del movimiento* teatral. Éste es el resultado de los anteriores. En efecto, el movimiento se sitúa en un espacio concreto recorrido durante un período de tiempo determinado. En su período contemporáneo, el teatro ha sido testigo de una aceleración portentosa de la ecuación más arriba expuesta. Ya en nuestro siglo, y sus postrimerías, la velocidad ha impregnado todas las artes y, cómo no, también al teatro. Comparemos, en el teatro realista norteamericano, dos autores contemporáneos como Miller y Mamet. Uno de los elementos más claramente diferenciadores de sus trabajos es la velocidad: en el lenguaje, las escenas, la narración.

El *plano tecnológico* se refiere al conjunto de apoyos técnicos que el creador tiene en cuenta a la hora de concebir su espectáculo. Las preocupaciones de Ibsen, Galdós, Brecht y Wilson son completamente distintas (como lo son las de Mayakoswky y Foreman). Desde las lámparas de gas hasta el rayo láser hay la misma distancia que la existente entre el timbre de la voz del actor desnuda en la sala y el sofisticado sistema de audio que nos sirve los más leves suspiros de un personaje secundario en el escenario. ¿Qué decir de la escenografía y el vestuario? Los nuevos materiales son incontables y en ellos se han basado algunas importantes representaciones recientes. En definitiva, conviene aclarar, ante una representación teatral, cómo ha influido este plano en la concepción del espectáculo para valorar de este modo el resultado final.

En la representación teatral, los actores (humanos o no) ocupan un lugar central ya que su cuerpo (su sombra) es la imagen dinámica que, desde el escenario, narra incorporándola la obra teatral. En su momento, al estudiar la

imagen del actor en el escenario, entre los factores de la representación, trataremos específicamente este problema, pero ahora detengámonos un instante en lo que el *plano actoral* representa para la concepción de una obra. Hay espectáculos que se piensan y estructuran alrededor de una persona (actor, actriz) y su arte interpretativo condiciona los propósitos y matices del creador. En la mayoría de los casos las obras existen en sus personajes y éstos se constituyen en virtud de unas técnicas generalizadas y asimiladas por toda una generación de actores. Estas obras tendrán las limitaciones del arte de la representación actoral en el tiempo en que fueron escritas, pero serán *abiertas*, es decir adecuadas a la capacidad de cualquier actor formado en dichas técnicas. Por su parte, las obras para un actor determinado son obras *cerradas* en lo que concierne al *plano actoral* y sólo pueden ser actuadas por la persona en cuestión. Otros actores posteriores podrán retomarlas, pero entonces su trabajo tendrá mucho de colección de matices adquiridos y no naturales, es decir el actor aprenderá del mismo modo el texto y el estilo actoral, aunque éste tienda a adaptarse, en lo circunstancial, a los nuevos tiempos.

Todo espectáculo exige una ordenación de las partes, factores, técnicas, etc., y ello se debe a la dirección escénica y se concreta dentro de lo que llamamos el *plano estructurador* de la representación teatral como todo resultante de unas partes constitutivas. El director puede llegar a constituirse (como ha sido el caso de Francia con Planchon, Vitez, etc.) en el autor del espectáculo cuando idea una estructuración de las partes (texto, espacio, objetivos...) que le es propia. Puede también identificarse con el autor de tal modo que consiga materializar adecuadamente el propósito del texto. Tal era el caso de Schneider y Beckett. Por otra parte, también puede confundir los términos del proyecto equivocando los conceptos, con lo que acaba degradando el resultado final.

Planos de la realización del espectáculo teatral

Mientras en el apartado anterior nos referíamos a los planos de comunicación que constituyen la concepción del espectáculo final, pasamos ahora al estudio de los planos que rigen y estructuran la representación teatral. Los primeros actúan en la concepción del espectáculo: fijan sus reglas internas y deciden la línea conceptual que regirá el desarrollo del espectáculo. Los segundos, que ahora estudiamos, parten de un principio fundamental: vehicular el conjunto de elementos que aseguran la recepción del espectáculo ya concebido por el público a que está dirigido.

Naturalmente, estos planos de la realización teatral pueden influenciar y exigir el ajuste de los planos de la concepción teatral para conseguir el fin que se propone la representación. En todo caso, éstos serán transformados generalmente en aspectos no esenciales a su concepto original.

No presentado en orden de importancia, el primero de los referidos a la representación que abordaremos es el *plano textual*. Toda representación incluye, como hemos visto, un desarrollo temporal (y por ello sucesivo) de una o varias circunstancias, lo que constituye la anécdota narrativa del espectáculo. Ya hemos discutido la índole de esta anécdota narrativa que puede construirse siguiendo los distintos planos presentados en el apartado anterior, dedicado a la concepción del espectáculo teatral. El texto, cualquiera que sea su formulación, incluye la sucesión de circunstancias que deben llegar al público concreto. El conjunto de técnicas que apoyan esa finalidad, compartida con otros planos que expondremos a continuación, constituye el *plano textual*, incluyéndose en él así la adecuación del texto literario (en su caso) previo, como los medios materiales necesarios para su exposición eficaz: distribución de tiempo y espacio, movimientos, gestos, situaciones, etc. Algunos de estos elementos también se encuentran en otros planos de la representación. Su mayor eficacia residirá en su mejor adecuación al proceso global de la representación.

El *plano temporal* es consustancial a la representación teatral. Resulta de su esencia que, en este aspecto, podría definirse como la sucesión temporal de las imágenes que materializan el desarrollo de las circunstancias narradas en el espectáculo teatral. Patrice Paris distingue y define dos formas temporales que coexisten en la representación el "tiempo escénico" (que "remite a sí mismo") y el "tiempo extra-escénico" (que debe "ser reconstruido por un sistema simbólico". Recuperaremos, más tarde, estas fórmulas, integrándolas en nuestro estudio del factor temporal del teatro, pero ahora conviene aclarar este plano de la representación. Hemos dicho que el espectáculo "sucede". En ello se aparta de la imagen estática de la pintura y la escultura y exige dos medidas temporales bien precisas: la duración de la representación y la reconstrucción temporal simbólica de la fábula que transcribe.

En lo que se refiere al *plano espacial* de la representación incluirá, por tanto, uno y otro (*plano espacial total*) y, específicamente, también el del lugar, en sentido estricto, de la representación (la escena: el *plano escénico*). Este segundo se ordenará en función del primero para conseguir una comunicación eficaz, pero, al mismo tiempo, influirá en el planteamiento del plano espacial correspondiente a la concepción teatral, que ya hemos estudiado. Del mismo modo que ocurre en el plano temporal, aquí también esa influencia sobre la concepción del espectáculo se hallará, de modo más evidente, en aspectos no-fundamentales de la misma. Así, por ejemplo, la estructura central del espacio escénico obligará al creador a estructurar la concepción del espectáculo desde una visión plural de su comunicación. Las condiciones acústicas del local y su estructura física serán factores determinantes a la hora de posibilitar la eficacia de la representación.

Estas cuestiones, y otras similares, serán contempladas en el *plano tecnológico* en el que se buscará la eficacia de la comunicación empleando técnicas

adecuadas y posibles en el marco en que se realiza la representación teatral concreta. La iluminación, el sonido, la realización escenográfica, el vestuario y los accesorios necesarios para la representación se definirán en este plano, en función de su capacidad de intensificar la comunicación del espectáculo con el público. Como también hemos señalado en su momento, la tecnología (disponible/ausente) puede afectar a la concepción de la representación. En este caso, resulta evidente que, en determinados espectáculos, este plano resulta fundamental, especialmente cuando éstos se basan, fundamentalmente, en una rica y avanzada tecnología.

El *plano del actor* incluye todo lo referente a las técnicas del actor, pieza fundamental de la representación teatral, cuya comunicación a un público se verá reforzada o disminuida según sean los presupuestos materiales que se deciden en este *plano actoral*. La imagen física del actor y su relación con el personaje que encarna, las técnicas del actor para vehicularlo y su capacidad de comunicación con el público son factores tan determinantes para el resultado final, que una elección fallida puede dar al traste con el buen planteamiento de los demás planos de la representación teatral. Estudiaremos más detenidamente esta cuestión en el apartado que dedicaremos más adelante al factor actoral de la representación teatral.

Como ya hemos señalado, el teatro resulta de una conjunción estructurada de diversos planos que, a su vez, conllevan conceptos y técnicas independientes. Todos esos planos tienen que ser unidos, de una manera funcional, en un solo concepto: el *plano estructurador*. Preferimos llamar así, en este lugar, a lo que más adelante conoceremos como dirección escénica, porque existen fórmulas de estructuración de los elementos materiales que más corresponderían a la noción de coordinación que a la práctica, muy precisa y creativa, de la dirección escénica. El *plano estructurador* se refiere, pues, a la función ordenadora de los distintos elementos de la representación destinados a posibilitar la comunicación de la escena (y de lo que en ella sucede) con el público. Naturalmente, este plano podrá ser puramente técnico (coordinación) o creativo (dirección) pero nos aclara bien su esencia cuando aludimos a otras realidades relacionables con él.

Así, por ejemplo, ocurre con la construcción de un edificio. Alguien puede concebirlo y otra persona podría coordinar la realización eficaz (ajustada a calidades y tiempo) de su construcción. En el teatro se construye una estructura material que debe realizarse en un tiempo determinado y siguiendo un orden preciso. En este *plano estructurador*, se sitúan pues ambas acciones, y se las considera unidas ya que nuestro objetivo aquí es determinar la comunicación de la representación teatral a través de la representación misma, no analizar la dirección escénica como factor del espectáculo. Este tratamiento se realizará más tarde, incluyendo en él el análisis de las técnicas propias de la dirección escénica y aquellas que se identifican parcialmente con ella, sobre todo en lo que se refiere a la estructuración material del espectáculo.

Finalmente, queremos aludir aquí a un plano de la representación teatral que se inserta en el carácter comercial del teatro, más evidente y completamente generalizado en la Edad Contemporánea. La representación teatral es un hecho social y de mercado. Se trata de un producto que debe venderse, es decir conseguir atraer a un público suficiente (cuanto más amplio mejor, en general) para conseguir uno de los objetos fundamentales de la representación: la comunicación teatral. Al margen de los necesarios planteamientos estéticos que se asumen y desarrollan desde una concepción relativamente precisa de las características del espectador a quien se dirige el espectáculo, queremos insistir aquí en que el teatro es un acto comercial: se vende un producto a unos consumidores. Esta venta puede materializarse en dinero, prestigio, servicio público, etc., pero es siempre una transacción: nosotros hemos realizado este producto que exponemos y vosotros venís a consumirlo. No es pensable un teatro sin público porque el carácter colectivo de éste es parte esencial de la noción teatro. Aunque la aceptación del público gratuita, restringida (algunos espectáculos exigen "numerus clausus") o multitudinaria, el público a quien se dirige una representación, debe conocerla y saber los detalles de su programación. Por otra parte, toda presentación pública (estable o en gira) exige una organización factible de la misma, que se refleja en la programación de su realización. Todos estos aspectos deben considerarse aquí, en el *plano gerencial* de la representación teatral. Como puede verse, se trata de reunir toda la información posible sobre los medios que permitan su explotación, tanto en el terreno de los presupuestos económicos, como en los escénicos, su posibilidad de transporte y las consideraciones pertinentes de infraestructura, personal, etc. Todas estas cuestiones que hemos agrupado bajo la denominación de "plano gerencial", afectan al diseño de la realización de un espectáculo y pueden influenciar decisivamente su construcción. En este sentido, este plano de la comunicación del teatro tiene relevancia y debe ser considerado atentamente.